

Dubos et Lessing.

„Réflexions critiques sur la poésie et
sur la peinture.“ (1719.)

„Laocoon, ou traité des limites de la
peinture et de la poésie.“ (1766.)

Dissertation inaugurale

approuvée par la Faculté de philosophie
de l'Université de Rostock,

par

Konrad Leysaht.

Greifswald 1874.

Imprimerie de l'Université
F. W. Kunike.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

A'

Mr le Professeur Bernard Schmitz,

l'un des fondateurs

de la philologie moderne.

M. le Professeur Bernard Schmitt,

Paris des Lettres.

de la philologie moderne.

L'opinion est devenue générale, que Lessing fut le premier qui dans son „Laocoon“ ait éclairci la vraie différence entre la beauté pittoresque et la beauté poétique¹⁾.

On la rencontre dans toutes les histoires littéraires, dans toutes les histoires des arts, où il y a des ouvrages excellents qui s'occupent du „Laocoon“ et d'autres que l'on peut nommer des commentaires, comme le second volume de „La vie et les oeuvres de Lessing“ par Gubrauer.

Ces ouvrages n'oublient point de nous éclairer sur les divers motifs qui auraient amené Lessing à écrire le célèbre ouvrage critique: Laocoon, et qu'ils croient principalement issus du génie éminent et du grand intérêt que Lessing avait pour la poésie et pour les études de l'antiquité. Néanmoins il se trouve assez d'impulsions à de telles réflexions dans les oeuvres de quelques auteurs qui remontent jusqu'aux Grecs. Considérons-les suivant les citations que Lessing lui-même en a faites dans son ouvrage.

Dans la préface du Laocoon, traduite en français par l'auteur lui-même, il a dit (vol. XI p. 195 ²⁾): Apparemment ³⁾ que l'antithèse brillante de Simonide, que la peinture ne soit

1) v. Frédéric Bouterwek: Histoire de la poésie et de l'éloquence vol. II, pag. 181, s.

2) Oeuvres complètes de G. E. Lessing éd. Lachmann.

3) Je rends ces sortes de citations comme elles sont orthographiées par l'auteur lui-même.

qu'une Poesie muette, et la Poesie une Peinture parlante, ne se trouva point dans un ouvrage dogmatique. C'était un trait d'esprit, comme ce Poète en avait d'autres, qui en partie sont d'une vérité si frappante, qu'on ne prend pas garde à ce que le rest en a de vague et de faux. Les Anciens pourtant ne s'y abusèrent point. Car admettant pleinement la sentence de Simonide quant à l'impression des deux arts, ils n'oublièrent point de nous bien imprimer dans l'esprit, que malgré la parfaite ressemblance de cette impression, ils différeraient encore beaucoup tant à l'égard des objets qu'à l'égard de la manière, de leur imitation." (ὕλη καὶ τροποὶς μιμήσεως.)

„Nous n'avons plus les écrits ni d'Apelle, ni de Protogène mais s'ils ont confirmé et éclairci les règles de la Peinture par les règles de la Poesie déjà établies, on peut être sur, qu'ils l'auront fait avec toute la moderation et toute la précision, avec laquelle nous voyons aujourd'hui qu'Aristote, Cicero, Horace, Quintilien cherchent à appliquer dans leurs ouvrages les principes et les expériences de la Peinture sur l'Eloquence et la Poesie. Car ne faire jamais ni trop, ni trop peu, voilà le privilège des Anciens.“

Aux siècles modernes, personne n'a essayé de démontrer que le poète dépend de l'artiste, plus complètement que Joseph Spence, humaniste anglais, dans son „Polymetis“ (Londres 1747), contre lequel Lessing (VI, pag. 421, s.) a dirigé toute la rigueur de sa critique en appelant le Polymetis „un livre tout-à-fait insupportable à chaque lecteur de bon gout.“ Il regrette au même endroit qu'Addison ait précédé Spence en confondant de cette manière les genres, avec la bonne intention d'élever la connaissance des antiques monuments artistiques au moyen de leur interprétation. Et c'est Addison qui a tant influé sur les Suisses Bodmer et Breitinger.¹⁾

1) Danzel, Gottsched et son temps (p. 212): „Bodmer, dans la préface du traité sur les paraboles de Breitinger, se rapporte à Addison

Plusieurs fois Lessing allègue le comte français Caylus (né à Paris 1692, mort 1765), dont il réfute les idées, contenues dans le petit ouvrage: Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile etc., par les mots suivants (VI, p. 445): „Le comte était mieux au fait de la peinture que de la poésie, en voulant faire la pierre de touche pour le poète de l'utilité pour le peintre et en voulant établir le rang des poètes d'après le nombre de tableaux qu'ils donnent à l'artiste.“

C'est lui dont il parle encore dans la préface du Laocoon, quand il dit que „ce ne sont que les critiques modernes, qui tout comme si une telle différence était absolument imaginaire, ou n'importait point du tout, ont conclu de ce que la Poesie et la Peinture se ressemblent en partie, des choses bien crues.“

Qui ne sait pas combien la controverse des Suisses contre Gottsched, combien l'illustre critique Winkelmann qui avait pri leur parti, ont influé sur la composition du Laocoon! Et ce qui semble être l'objet principal du premier ouvrage de Winkelmann, („Réflexions sur l'imitation des chefs d'oeuvre dans la peinture et dans la sculpture.“ 1755), c'est de confondre les limites de la peinture et de la poésie. L'allégorie y est représentée comme le dernier et le suprême but de la peinture¹⁾. Il s'explique nettement en ces termes: „Il ne semble pas contradictoire que la peinture ait les limites aussi étendues que la poésie, et par conséquent qu'il soit possible à la peinture de suivre le poète aussi bien que la musique le peut faire.“

Tous ces auteurs sont cités par Lessing lui-même; il examine leurs idées, il en réfute la plupart. Mais il n'a jamais fait mention d'un homme critique, quoiqu'il l'ait connu sans doute et qu'il ait mis en profit ses opinions²⁾.

en disant qu'il avait désiré qu'une tête habile donnât, dans un ouvrage d'esprit bien écrit, des recherches sur les diverses beautés jusqu'au moindre détail.“

1) Guhrauer p. 21.

2) Guhrauer p. 17.

Scheffner écrit à Herder, le 6 août 1766¹⁾: Je reprends Lessing de n'avoir allégué ni Dubos ni Webb, parce qu'il a tiré grand profit de tous les deux et qu'il leur a emprunté les observations les plus fines.“

Il s'agit surtout de l'abbé Dubos, Jean Baptiste Dubos, membre de l'Académie, né à Beauvais 1670 mort à Paris 1742. Son ouvrage est intitulé: „Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, 1719²⁾. Après le grand succès qu'il eut chez les contemporains — ³⁾ „Les étrangers recherchaient ce traité comme les Français. Chesterfield en recommandait la lecture à son fils⁴⁾. Il y trouvait une critique juste et une manière de dire animée,“ — après le jugement si favorable que Voltaire a porté sur ce livre — „Tous les artistes lisent ces réflexions avec fruit. C'est le livre le plus utile qu'on ait jamais écrit sur ces matières chez aucune des nations de l'Europe. Ce qui fait la beauté de cet ouvrage, c'est qu'il n'y a que peu d'erreurs et beaucoup de réflexions vraies, nouvelles et profondes. Ce n'est pas un livre méthodique, mais l'auteur pense et fait penser. Il ne savait pourtant pas la musique, il n'avait jamais pu faire de vers et n'avait pas un tableau; mais il avait beaucoup lu, vu, entendu et réfléchi ⁵⁾“ — on peut bien s'étonner qu'il ait été oublié à tel point que des littérateurs français distingués et célèbres ou bien ne font pas du tout mention de l'auteur, comme Laharpe dans son „Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne“, et Villemain dans son „Tableau de la littérature au 18. siècle,“ ou bien qu'ils ne le citent que comme historien (Demogeot p. 630).

1) Biographie de Herder par C. G. de Herder.

2) Je me suis servi de la quatrième édition (1746, 3 vols.).

3) Godefroy, Histoire de la littérature française p. 330.

4) Lettres de Chesterfield, lett. CCCLXXI.

5) Biographie universelle par Michand. Le jugement de Voltaire se trouve dans le „Siècle de Louis XIV“.

Dubos ne semble être connu non plus aux littérateurs allemands. Danzel, qui malheureusement est décédé à la fleur de l'âge, fait le premier mention de l'importance de son ouvrage dans le livre: „Gottsched et son temps, extraits de sa correspondance.“ Il nous dit nettement (p. 212) que les „Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture“ ont montré à Bodmer et à Breitinger le chemin de leurs célèbres ouvrages critiques, et il les nomme „un ouvrage d'une telle importance, qu'il a pu inspirer directement, comme l'on peut facilement démontrer, Diderot, Lessing et Winkelmann, c'est-à-dire les plus grandes autorités dans la doctrine du beau et des beaux arts au 18.^{me} siècle avant Goethe.“

Il s'entend que Guhrauer, en continuant le livre de Danzel, devait aussi mentionner Dubos qui était déjà cité par son prédécesseur; mais chose étrange! il ne trouve point d'accord dans les principes de nos deux auteurs, car, juge-t-il, Dubos a non moins que les autres le penchant prédominant pour l'assimilation de la peinture et de la poésie, comme il le prouve déjà par la devise: „ut pictura poesis“ sur le titre de son livre.

Certes, Dubos n'a pas le même point de vue supérieur que Lessing, il ne sait pas encore aussi exactement discerner les limites de la poésie et de la peinture, il n'avait même pas pour objet principal de le faire. Cependant il serait injuste de méconnaître l'influence qu'il a eue en vérité sur notre grand critique, et particulièrement sur son *Laocoon*.

Démontrer cette influence, rechercher et indiquer les divers accords que nous rencontrons en comparant les deux ouvrages critiques, tel est le but que je me suis proposé dans ce travail.

On sait que le *Laocoon* n'est qu'un fragment; les notes de Lessing, par lesquelles nous voyons son intention de continuer cet ouvrage, témoignent qu'il pensait à étendre ces idées générales sur toutes les questions importantes du style.

Non-seulement la rhétorique et la sculpture mais encore la musique et même l'art de danser devaient être à un certain degré, tirées dans la portée de son examen¹⁾.

Pareillement les „Réflexions critiques“ ont trois parties, elles s'étendent non-seulement sur la poésie et sur la peinture, mais encore également sur la musique et sur la danse (la salutation théâtrale.)

De quelle autre manière peut-être notre examen eût-il été fécond, si Lessing avait achevé la continuation de son *Laocoon* et si l'on pouvait étendre la comparaison encore à ces autres objets! Je suis convaincu qu'en ce cas il y eût eu certainement plus d'accords avec les réflexions de l'auteur français, que dans le torse du *Laocoon*, dont une grande partie consiste en tant de recherches archéologiques et en tant d'allégations de divers auteurs auciens et modernes, que la substance essentielle qui nous fait voir les propres idées de Lessing, les résultats de ses recherches, est relativement peu étendue.

Lessing, dans la préface de son *Laocoon*, après avoir manifesté le dessein principal de ses discours, nous dit:

„Ils ne se sont formés qu'occasionnellement, et plus selon la suite de ma lecture, que selon le développement methodique de principes generaux. Ce sont donc plutot des materiaux sans ordre pour en faire un livre, qu'un livre.“

Or, c'est le même cas de l'ouvrage de Dubos. Voltaire, dans la critique que j'ai citée plus haut, dit: „ce n'est pas un livre methodique; mais l'auteur pense et fait penser“, et Godefroy, dans son histoire de la littérature française, vol. III, p. 330, lui fait le reproche „que l'auteur s'y jette dans beaucoup

1) Hettner, Histoire de la littérature allemande au 18^{me}. siècle, vol. III liv. 2. p. 567: „Le tout était disposé en trois parties, comme Lessing le témoigne par ses propres mots (à Nicolai, le 26 mars 1769, vol. XII, p. 226): le développement plus ample de cette question composera la troisième partie de mon *Laocoon*.“

de détails étrangers à son objet et qu'il n'observe pas assez de simplicité et de méthode dans ses développements.“

C'est sans loi et sans règle visible, que les „Réflexions critiques sur la poésie, la peinture“ etc. expliquent 1^o en quoi consiste principalement la beauté d'un tableau et la beauté d'un poème, quel mérite l'un et l'autre peuvent tirer de l'observation des règles, et quels secours les productions de la poésie et de la peinture peuvent emprunter des autres arts. 2^o elles recherchent quelles sont les qualités naturelles ou acquises qui font els grands peintres comme les grands poètes et les causes qui ont pu rendre quelques siècles si féconds et les autres si stériles en artistes célèbres¹⁾.

Or, commençons notre examen.

Nous trouvons chez Lessing (VI. p. 370) le passage suivant: „Nous rions quand nous entendons que chez les anciens l'art même ait été soumis à des lois civiles. Mais nous n'avons pas toujours raison quand nous rions. Sans doute les lois ne doivent pas s'arroger le pouvoir sur les sciences, car la cause finale des sciences est la vérité tandis que celle des arts est le plaisir, et le plaisir est une chose dont on peut se passer. Ainsi le législateur peut avoir le pouvoir de décider quelle sorte de plaisir il voudra permettre et en quel degré toute sorte.“

Le même sujet est traité dans la troisième et dans la cinquième section chez Dubos:

„Que le mérite principal des Poèmes et des Tableaux consiste à imiter les objets qui auraient excité en nous des passions réelles.“

„Les passions que ces imitations font naître en nous, ne sont que superficielles. Quand les passions réelles et véritables qui procurent à l'ame ses sensations les plus vives, ont des retours si facheux, parce que les momens heureux dont elles

1) v. Godefroy III. p. 330.

font jouir, sont suivis de journées si tristes, l'art ne pourrait-il pas trouver le moyen de séparer les mauvaises suites de la plupart des passions d'avec ce qu'elles ont d'agréable? La Poésie et la Peinture en viennent à bout."

La différence est donc cherchée en ce qu'il est „plaisir pur“ ce que la poésie et la peinture nous procurent, sans de mauvaises conséquences, et qu'il n'est que superficiel, c'est-à-dire plus faible, tandis que l'émotion est le dangereux; à cause de cela la cinquième section explique „Que Platon ne bannit les Poètes de sa République qu'à cause de l'impression trop grande que leurs imitations peuvent faire“ (p. 46). „Si Platon exclut les Poètes de sa république, on voit bien qu'il ne les en exile que par la même raison qui engage les Prédicateurs à prêcher contre les spectacles et qui faisait chasser d'Athènes ceux des citoyens qui plaisaient trop à leurs compatriotes 1)“

I. Le vrai moment pour l'artiste.

P. 375 du *Laocoon* Lessing décrit le vrai moment et le vrai point de vue pour l'artiste de cette manière: „Comme l'artiste ne peut faire usage que d'un seul moment de la nature qui est toujours variable, comme ses ouvrages sont faits, non-seulement pour être vus, mais pour être regardés plusieurs fois, il ne peut pas choisir assez fécond ce seul moment. Or celui-là seul est fécond qui donne jeu libre à l'imagination. Plus nous voyons, plus nous faut-il être en état de penser. Plus nous y pensons, et plus nous faut-il croire trouver devant nos yeux.“

L'auteur français me semble avoir eu la même pensée en décrivant (sect. 37, p. 572) la figure du gladiateur expirant, en ces mots: „C'est un homme qui se meurt, mais qui vient de recevoir le coup dont il meurt. On sent donc que, malgré la force qui lui reste, il n'a plus qu'un moment à respirer, et

1) cfr. Danzel, *Gottsched* p. 213.

l'on regarde longtemps dans l'attente de le voir tomber en expirant.“ Et en effet, de quelle manière Dubos n'a-t-il pas fait ressortir ce „moment fécond qui donne jeu libre à l'imagination!“ Combien élégamment ne l'a-t-il pas détaillé en plusieurs exemples! Sans doute, ce sont précisément ces déductions qui ont beaucoup influé sur Lessing.

Considérons ce point de la question ailleurs chez Dubos.

Il parle de la figure nommée ordinairement le Rotateur ou l'Aiguiseur qui se trouve à Florence: Cette figure représente l'esclave qui suivant le récit de Tite-Live (lib. 2, cap. 4) entendit par hasard le projet que faisaient les fils de Brutus, pour rétablir dans Rome les Tarquins, et qui sauva la République naissante, en révélant leur conjuration au Consul. Les personnes les moins attentives remarquent, en voyant la statue dont je parle, que cet esclave qui se courbe, et qui se montre dans la posture convenable pour aiguïser le fer qu'il tient, afin de paraître uniquement occupé de ce travail, est néanmoins distrait, et qu'il donne son attention, non pas à ce qu'il semble faire, mais à ce qu'il entend. Cette distraction est sensible dans tout son corps, et principalement dans ses mains et dans sa tête. Ses doigts sont bien placez comme ils le doivent être, pour pèsér sur le fer, et pour le presser contre la pierre à aiguïser, mais leur action est suspendue. Par un geste naturel à ceux qui écoutent en craignant qu'on ne s'aperçoive qu'ils prêtent l'oreille à ce qu'on dit, notre esclave tâche de lever assez la prunelle de ses yeux pour apercevoir son objet sans lever la tête, comme il la leverait naturellement, s'il n'était pas contraint.“

Autre exemple. Dubos dépeint le groupe qui représente un événement célèbre dans l'histoire romaine, l'aventure du jeune Papirius. (Aul. Gell. lib. I, cap. 2). Cet enfant étant un jour demeuré auprès de son père durant une assemblée du sénat, sa mère lui fit plusieurs questions à la sortie pour savoir ce qui s'y était dit, chose qu'elle n'espérait pas d'apprendre de son

mari. La mère ne put jamais tirer de son fils qu'une réponse, laquelle ne lui permettait pas de douter qu'il n'éludât sa curiosité. Le sénat, répondit-il constamment, a délibéré si l'on donnerait deux femmes à chaque mari, ou deux maris à chaque femme.

„Aucun sentiment“, ajoute Dubos, „ne fut jamais mieux exprimé que la curiosité de la mère du jeune Papirius. L'ame de cette femme paraît être toute entière dans ses yeux qui percent son fils en le caressant. L'attitude de toutes les parties de son corps concourt avec ses yeux, et donne à connaître ce qu'elle prétende faire. D'une main elle caresse son fils, et l'autre main est dans la contraction. C'est un mouvement naturel à ceux qui veulent reprimer les signes de leur inquiétude prêts à s'échapper. Le jeune Papirius répond à sa mère avec une complaisance apparente; mais il est sensible que cette complaisance n'est qu'affectée. Quoique son air de tête soit naïf, quoique son maintien paraisse ingénu, on divine, à son sourire malin, qui n'est pas entièrement formé, parce que le respect le contraint, comme au mouvement de ses yeux sensiblement gêné, que cet enfant veut paraître vrai, mais qu'il n'est pas sincère. On voit qu'il promet de dire la vérité, et on voit en même tems qu'il ne la dit pas.

Quatre ou cinq traits que le Sculpteur a sçu placer à propos sur son visage, je ne sçai quoi qu'on remarque dans l'action de ses mains, démentent la naïveté et la sincérité qui paraissent d'ailleurs dans son geste et sur son visage.“

A l'occasion de la même discussion, Lessing cite la Médée de Timomache, et il la vante comme étant peinte non pas dans l'instant qu'elle tue ses enfants, mais quelques moments auparavant, où l'amour maternel combat encore contre la jalousie.

Voyons p. 368 des „Réflexions critiques“:

„C'est par-là qu'Ausonne vante la Médée de Timomache, où Médée était peinte dans l'instant qu'elle levait le poignard sur ses enfants: On voit, dit le Poète, la rage et la compassion

melées ensemble sur son visage. A travers la fureur qui va soumettre un meurtre abominable, on aperçoit encore des restes de la tendresse maternelle.“ (Plin. instit. lib 1. c. 14).

P. 372 Lessing allègue en exemple le tableau de Timante: le sacrifice d'Iphigénie, „dans lequel il (Timante) distribua à tout spectateur le degré de tristesse qui lui convient proprement, tandis qu'il voila le visage du père qui devait manifester le plus haut degré de tristesse. On en a dit beaucoup de belles choses. Timante s'était épuisé, dit l'un, en peignant des physionomies tristes, qu'il désespéra d'être à même de donner au père l'aire encore plus triste. Il avoua par cette finesse, dit l'autre, que la douleur d'un père dans un tel accident est au-dessus de toute expression,“ et Lessing cite Pline: *cum moestos pinxisset omnes, praecipue patrum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.*

C'est le même exemple de la peinture antique que Dubos aime à citer, ailleurs et sect. 37 (p. 368) où il dit: „On sçait avec quelle affection Pline vante le trait ingénieux de Timante qui peignit Agamemnon, la tête voilée au sacrifice d'Iphigénie, pour marquer qu'il n'avait osé tenter d'exprimer la douleur du père de cette jeune victime. Quintilien parle de cette invention, comme Pline, et plusieurs écrivains de l'antiquité en parlent comme Quintilien:

Ut fecit Timanthes Nam cum in Iphigenes immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiore Ulissem, addidisset Menelao quem summum poterat efficere ars moerorem, consumptis affectibus non reperiens quo digno modo patris vultum posset exprimere, velavit ejus caput et suo cuique animo dedit aestimandum.“

De son côté Lessing (p. 439): La peinture dans ses compositions coëxistantes ne peut faire usage que d'un seul moment de l'action, c'est pourquoi elle est obligée de choisir celui qui

soit le plus prégnant, et par lequel le précédent et le suivant devienne clair.

Dubos (p. 84): Comme le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le Peintre ne pourrait atteindre au sublime que les choses qui ont précédé la situation présente jet'tent quelquefois dans un sentiment ordinaire.

Nous trouvons un résultat non moins surprenant en comparant les idées de Lessing avec celles de Dubos sur la manière dont le poète compose son tableau.

Lessing p. 378: „Rien n'oblige le poète de concentrer sa peinture dans un seul moment. Il fait, s'il veut, toutes ses actions prendre l'origine et il les conduit par toute les chances possibles jusqu'à leur terme. Tout changement qui coûterait à l'artiste une pièce particulière, ne lui coûte qu'un seul trait; et au cas que ce trait, proprement regardé, choquât l'imagination de l'auditeur, il était préparé par le précédent, ou il est modifié et radouci par le suivant de manière qu'il perd son impression particulière, et qu'il fait, dans la combinaison, le meilleur effet du monde.“

Dubos p. 88: „Un Poète peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion et le sentiment d'un de ses personnages. Si quelques uns de ses traits avortent, s'ils ne frappent point précisément à son but; s'ils ne rendent pas exactement toute l'idée qu'il veut exprimer, d'autres traits plus heureux peuvent venir au secours des premiers. Jointes ensemble, ils feront ce qu'un seul n'aurait pû faire, et ils exprimeront ainsi l'idée du Poète dans toute sa force.“

II. La poésie dramatique et la peinture.

Quelquefois dans son *Laocoon* Lessing met en parallèle la poésie dramatique avec la peinture. Il dit: „Parce que le drame est destiné à la peinture vivante de l'acteur, il doit suivre plus rigoureusement les lois de la peinture matérielle. Dans le drame nous ne croyons pas seulement voir et entendre „un *Philoctète* criant“; nous voyons et nous entendons crier en vérité. Plus l'acteur s'approche de la nature, plus sensiblement nos yeux et nos oreilles seront offensés.“ C'est pourquoi, dit Lessing, pas tous les événements, pas toutes les expressions des passions ne peuvent être représentés. „Ajoutez à cela que l'acteur ne peut que difficilement exagérer jusqu'à l'illusion la représentation de la douleur du corps; et qui sait, si l'on ne doit plutôt louer que blâmer les poètes dramatiques modernes, parce qu'ils ont tout à fait évité cet écueil, ou du moins qu'ils y ont légèrement glissé.“

Nous verrons comment tout ce que Lessing vient d'expliquer ici à l'égard de la représentation de la douleur du corps, est compris avec plus d'étendue par Dubos qui a appliqué cette modération et cette réserve à la représentation des actions en général, et nous serons surpris d'y trouver la même manière de voir.

Il nous explique (sect. XIII, p. 100 et 101): „Qu'en continuant de comparer la Poésie Dramatique avec la Peinture, nous trouverons encore que la Peinture a l'avantage de pouvoir mettre sous nos yeux ceux des incidents de l'action qu'elle traite, qui sont les plus propres à faire une grande impression sur nous. Elle peut nous faire voir Brutus et Cassius plongeans le poignard dans le coeur de César et le Prêtre enfonçant le couteau dans le sein d'*Iphigénie*. Le Poète Tragique oserait aussi peu nous présenter ces objets sur la scène, que la Méta-

morphose de Cadmus en Serpent, et celle de Prognès en Hironnelle Quand bien même les loix de la Tragédie, fondées sur de bonnes raisons, ne défendraient point de mettre sur le théâtre des événemens tels que ceux dont nous avons parlé, le Poète sensé éviterait toujours de les y mettre. Comme ces événemens ne peuvent presque jamais y être représentés avec vraisemblance, ni avec décence, ils dégénèrent en un spectacle froid et puérile. Il n'est pas aussi facile d'en imposer à nos yeux qu'à nos oreilles. Certaines fictions réussissent donc mieux dans le récit que dans le spectacle.“

Dans un autre passage, où Lessing rejette l'opinion de Cicéron sur la manière de supporter la douleur, il dit (p. 385) „La moindre manifestation de douleur (de la part du gladiateur) aurait excité la compassion, et la compassion plus souvent excitée aurait certainement mis fin à ces spectacles froids et cruels. Mais ce qui ne devait pas y être excité (la compassion), c'est le seul but de la tragédie et exige donc une manière d'agir précisément opposée. Il faut que dans la tragédie les héros manifestent leur sentiment, qu'ils montrent leurs douleurs, et qu'ils ne laissent agir en eux que la nature seule.“

Quelle est l'opinion de Dubos sur le but de la tragédie et sur la représentation des sentiments de ses héros? Écoutons ce qu'il dit (pag. 109): „Le but de la Tragédie étant d'exciter principalement en nous la terreur et la compassion, il faut que le Poète Tragique nous fasse voir en premier lieu des personnages aimables et estimables et qu'il nous les représente ensuite en un état véritablement malheureux.“ Puis (p. 103): „Les sujets dont la beauté consiste principalement dans l'élévation d'esprit que font voir les acteurs, dans la noblesse de leurs sentiments, comme dans des situations qui doivent agiter violemment et sans relâche les personnes intéressées, et qui doivent ainsi donner lieu à divers sentiments très-vifs et à des entretiens amiens, sont plus heureux pour le Poète Tragique.“

III. La poésie a une sphère plus étendue et plus libre que la peinture.

L'un des résultats principaux que les recherches de Lessing sur les limites de la peinture et de la poésie aient eus, c'est d'avoir trouvé et reconnu que la poésie a une sphère plus vaste (pag 397), qu'elle est un art d'une plus grande étendue, ayant à sa disposition des beautés où la peinture ne saurait atteindre, enfin que plus est permis au poète qu'au sculpteur et au peintre.

Eh bien! Ces mêmes idées exactement se trouvent dans les „Réflexions critiques“, comme je vais montrer et je suis étonné de rencontrer dans l'excellent livre de Guhrauer „La vie et les oeuvres de Lessing“ (vol. II pag. 17) le jugement suivant: „Aussi chez Dubos l'assimilation de la peinture et de la poésie est-elle prédominante, comme l'on peut voir déjà par la sentence d'Horace: „Ut pictura poësis“ sur le titre.“

Que l'on juge maintenant. Dubos dit (p. 81): „Un Poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un Peintre ne saurait nous faire entendre.

Un Poète peut exprimer plusieurs de nos sentimens qu'un Peintre ne saurait rendre, parce que ni les uns, ni les autres ne sont pas suivis d'aucun mouvement propre et spécialement marqué dans notre attitude, ni précisément caractérisé sur notre visage.“ (p. 84) „Comme le tableau qui représente une action, ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le Peintre ne saurait atteindre au sublime que les choses qui ont précédé la situation présente, jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire. Au contraire la Poésie nous décrit tous les incidens remarquables de l'action qu'elle traite, et ce qui est passé, jette souvent du merveilleux sur une chose fort ordinaire qui se dit ou qui arrive dans la suite. . . . Il est encore plus facile, sans comparaison, au Poète qu'au Peintre de nous affectionner à ses personnages, et de nous faire prendre un grand intérêt à

leur destinée. Les qualitez extérieures, comme la beauté, la jeunesse, la majesté et la douceur que le Peintre peut donner à ses personnages, ne sauraient nous intéresser à leur destinée autant que les vertus et les qualitez de l'ame que le Poète peut donner aux siens.

(p. 90) Ainsi quoiqu'il soit des caractères qu'un Peintre ne puisse pas exprimer, moralement parlant, il n'en est pas qu'un Poète ne puisse copier."

IV. Les compositions allégoriques.

La section 10^{me} et l'entrée de la 11^{me} du Laocoon discutent des compositions allégoriques et de la permission de les employer à l'égard de la peinture et de la poésie. Le grand critique donne le conseil, d'être en garde contre les allégories, plus encore aux Poètes qu'aux peintres. „Car, dit-il, les symboles de ces êtres (allégoriques) chez l'artiste ont été inventés par la nécessité, il ne peut faire voir par rien d'autre ce qu'une figure quelconque veut dire. Mais si la nécessité pousse l'artiste à un tel moyen de se tirer d'affaire, par quelle raison le poète qui ne se trouve pas dans cette nécessité, doit-il être sujet à cette dernière?"

De même Dubos. Il ne permet aux poètes de faire usage d'actions allégoriques qu'avec le plus grand discernement, et il concède comme Lessing, que les peintres en ont besoin pour se faire entendre. (p. 195.) „Les Peintres tirent de grand secours de ces compositions allégoriques, ou pour exprimer beaucoup de choses qu'ils ne pourraient pas faire entendre dans une composition historique, ou pour représenter en un seul tableau plusieurs actions dont il semble que chacun demandât une toile séparée."

S'il ne repousse pas pour tous les cas les allégories dans la poésie, il dit toujours: (p. 211) Les personnages allégoriques n'y doivent pas jouer un des rôles principaux d'une action, mais

ils y peuvent seulement intervenir, soit comme les attributs des personnages principaux, soit pour exprimer plus noblement, par le secours de la fiction, ce qui paraîtrait trivial, s'il était dit simplement."

„Soit comme les attributs etc.“ Qu'est-ce que dit Lessing sur ce point-ci? Voyons p. 421: „Cependant il y a parmi les attributs dont les artistes ornent leurs termes abstraits, une espèce qui soit plus capable et plus digne d'être employée en poésie. Ce sont ceux qui n'ont, au propre, rien d'allégorique, mais qui doivent être regardés comme des ustensiles dont les personnages auxquels ils sont attribués, feraient usage, s'ils agissaient comme des personnes véritables."

Puis Dubos (p. 213): „Je ne crois point qu'une action allégorique soit un sujet propre pour les Poèmes dramatiques dont le but est de nous toucher par l'imitation des passions humaines. D'ailleurs il est impossible qu'une pièce dont le sujet est une action allégorique, nous intéresse beaucoup."

De la même manière que Lessing qui (p. 421) fait des éloges aux anciens d'avoir suivi cette règle, et qui fait des reproches aux poètes modernes de ce qu'ils aiment trop à employer les allégories, Dubos avait dit (p. 211): „On remarque que Virgile fait entrer dans son ouvrage un petit nombre de personnages de cette espèce, (comme la personification de la „Renommée“ dans l'Enéïde) et je n'ai jamais entendu louer Lucain d'en avoir fait un usage plus fréquent.“ De plus (p. 216): „Ou la raison, ou l'instinct nous ont fait quitter ce goût (d'employer les allégories) très-propre à faire composer de mauvaises pièces par de bons Auteurs, et les Poètes qui depuis quelques années ont voulu le renouveler, n'y ont pas réussi. Les actions allégoriques ne conviennent en Poésie, qu'aux Prologues des Opéra destinez pour servir d'une espèce de Préface à la Tragédie, et pour enseigner l'application de sa morale."

V. Les sujets pour le peintre et pour le poète.

D'où vient-il, demande Lessing (p. 424), que nous ne sous-trayons rien de notre estime à l'artiste qui ne fait autre chose que d'exprimer par des figures et par des couleurs les paroles du poète, c'est-à-dire d'employer une invention déjà connue? Il répond: „C'est vraisemblablement par cette raison que, quant à l'artiste, l'exécution nous semble être plus difficile que l'invention ne l'est; tandis que l'exécution chez le poète nous paraît plus facile par rapport à l'invention . . . car tout le monde sait qu'il est infiniment plus difficile d'exprimer une idée en marbre (en couleurs) qu'en mots, et en examinant l'invention et, de l'autre côte, la représentation, nous aimons mieux toujours remettre au maître tant, relativement à l'une, que nous croyons avoir reçu de trop, relativement à l'autre.“

La même question est traitée chez Dubos sect. 10 et 11 de ses „Réflexions critiques.“ „Que les beautés de l'exécution ne rendent pas seules un Poème un bon ouvrage, comme elles rendent un tableau un ouvrage précieux.“ Quelques passages auparavant (p. 68) il dit à cet égard: L'art de peinture est si difficile, il nous attaque par un sens dont l'empire sur notre âme est si grand, qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente. Nous admirons le pinceau qui a su contrefaire si bien la nature. Nous examinons comment l'Artisan a fait pour tromper nos yeux. Un Peintre peut donc passer pour un grand Artisan, en qualité de dessinateur élégant, ou de coloriste rival de la nature, quand même il ne saurait pas faire usage de ses talents pour représenter des objets touchans, et pour mettre dans ses tableaux l'âme et la vraisemblance qui se font sentir dans ceux de Raphaël et du Poussin.“ Il continue (p. 71): „Il est tout autrement difficile d'être bon coloriste et dessinateur élégant, que grand arrangeur de mots et rimeur exact. D'ailleurs il

n'est point d'imitation de la nature dans les compositions du simple versificateur . . . mais il est une imitation précieuse des beautés de la nature dans les tableaux du Peintre qui ne sait que bien colorier.“

L'artiste s'intéresse donc moins pour l'objet, son invention entière est dirigée, d'après l'opinion de Lessing, à la variation du connu, à de nouvelles compositions des sujets quand même déjà usés. C'est encore l'idée que les livres d'instruction pour la peinture joignent au terme d'invention, „car, s'ils la divisent même en composition pittoresque et en composition poétique, la composition poétique ne s'occupe pas de l'invention de l'objet lui-même, mais seulement de l'ordonnance et de l'expression, elle est une invention non pas du tout, mais des parties séparées et de leur disposition réciproque.“

On jugerait que Lessing, en citant ces „livres d'instruction“ ait eu en vue la 31^{me} section des Réflexions de Dubos, où nous trouvons (p. 262): „Quant à la Peinture, je crois qu'il faut diviser l'ordonnance, ou le premier arrangement des objets qui doivent remplir un tableau, en composition pittoresque et en composition poétique.“ (p. 263) „La composition poétique d'un tableau, c'est un arrangement ingénieux des figures inventé pour rendre l'action qu'il représente, plus touchante et plus vraisemblable.“

Le poète comme le peintre ne doivent traiter, cela est voulu par Lessing, que des sujets connus, parce qu'en ce cas nous pouvons reconnaître, du premier coup d'oeil, l'intention de toute la composition; nous pouvons non-seulement voir parler les personnages du tableau, mais encore nous pouvons entendre ce qu'ils disent.

C'est du premier coup d'oeil que dépend le plus grand effet d'un tableau, et quand il nous oblige à méditer et à deviner avec peine le sens de l'objet qu'il traite, notre désir d'être touchés se refroidit. Pour nous venger de l'artiste si difficile

à comprendre, nous nous endurcissons à l'expression, et malheur à lui, s'il a sacrifié la beauté à l'expression. Alors nous ne trouvons rien qui puisse nous animer à contempler son ouvrage; ce que nous voyons ne nous plaît pas, et ce que nous devons penser, nous ne le savons pas.

Écoutons l'opinion de Dubos sur ce point. Il dit (p. 104) : „Le Peintre ne doit jamais entreprendre de traiter un sujet tiré de quelque ouvrage peu connu; il ne doit introduire sur sa toile que des personnages dont tout le monde, du moins le monde devant lequel il doit produire son tableau, ait entendu parler.“

Encore (p. 86.): „Je me suis étonné plusieurs fois que les Peintres qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnaître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, et qui doivent rencontrer tant de difficulté à les faire reconnaître à l'aide seule du pinceau, n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte inscription. Les trois quarts des Spectateurs qui sont d'ailleurs très capables de rendre justice à l'ouvrage, ne sont point assez lettrés pour deviner le sujet du tableau. Il est quelquefois pour eux une belle personne qui plaît, mais qui parle une langue qu'ils n'entendent point: on s'ennuie bientôt de la regarder, parce que la durée des plaisirs, où l'esprit ne prend point de part, est bien courte.“ (p. 107) „Horace passe avec raison pour le plus judicieux des Auteurs qui ont donné des enseignemens aux Poètes. Qu'on voye ce qu'il ne laisse pas de leur conseiller, malgré les facilités particulières qu'ils ont pour faire connaître leurs personnages, et pour mettre le lecteur au fait de leur sujet.

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,

Quam si proferres ignota indictaque primus.

Vous ferez encore mieux de choisir le sujet de votre pièce des événemens de la guerre de Troye, si souvent mis sur le théâtre, que d'imaginer à plaisir l'action de votre Tragédie, ou

de tirer de la poussiere de quelque livre ignoré des Heros dont le monde n'entendit jamais parler, et d'en faire vos personnages. Que n'eût pas dit Horace aux peintres, s'il leur avait adressé la parole!“

Je suis frappé de voir que Lessing, à loccasion de la même recherche, a cité précisément la même passage d'Horace (p. 425).

En expliquant (sect. XII du Laocoon,) pourquoi tant de tableaux poétiques d'Homère ne pourraient être imités par le peintre, Lessing compte parmi les autres raisons la mesure que le peintre est forcé de prendre en considération pour ses figures, et selon laquelle les êtres supérieurs qui étaient de grande stature chez le poète, devaient être d'une stature colossale sur la toile de l'artiste.

Par exemple: Minerve jette la grande borne contre Mars. „De quelle stature, demande Lessing, la déesse doit-elle être? Si sa grandeur est proportionnée à celle de la pierre qu'elle jette, le merveilleux n'aura plus lieu. Un homme qui est trois fois plus grand que moi, peut jeter, c'est evident. une pierre qui soit trois fois plus grande. Mais si la stature de la déesse n'est pas proportionnée à la grandeur de la pierre, il se forme dans le tableau une évidente invraisemblance dont l'inconvenance ne peut pas être compensée par la froide réflexion qu'une déesse devait avoir des forces surhumaines.“

Presque de la même manière le critique français a démontré, comme nous verrons (p. 251), que le peintre ne doit pas choquer la vraisemblance. Lui aussi il rejette l'objection que l'on pourrait faire à cause de „la force surhumaine des êtres surnaturels“ par rapport à la représentation dans la peinture.

„La vraisemblance consiste à ne point s'éloigner sensiblement de la proportion naturelle des corps; à ne point leur donner plus de forces qu'ils est vraisemblable qu'il en puissent avoir. Un Peintre pécherait contre ces loix, s'il faisait lever par un homme qui serait mis dans une attitude, laquelle ne

lui laissait que la moitié de ses forces, un fardeau qu'un homme qui peut faire usage de toutes ses forces aurait peine à ébranler.

Encore moins faut-il faire porter à une figure un tronçon de colonne, ou quelque autre fardeau d'une pesanteur excessive, et au-dessus des forces d'un Hercule. Mais si l'on suppose, dira-t-on, que ces figures sont des Génies bons ou mauvais, dont les forces sont plus qu'humaines, alors la vraisemblance n'en souffrira point. À cela je réplique que le Peintre aura bien alors la raison pour lui, mais il aura le sens contre lui.“

À l'entrée de la sect. XVI du *Laocoon*, devenue si renommée par la concision, avec laquelle Lessing explique les différences générales des sujets convenables aux limites de la peinture, ou à celles de la poésie, il a trouvé le contraste principal dans la „coëxistence“ des corps et dans le „consécutif“ de la parole, et il a dit que „les corps par rapport à leurs qualités visibles sont les sujets propres à la peinture (compositions coëxistantes), et que les actions dont les parties se suivent successivement, sont les sujets propres à la poésie (compositions consécutives).

Dubos aussi a parfaitement reconnu cette différence, quoiqu'il ne soit pas à même de la définir aussi exactement que Lessing. Il l'a traitée comme une chose présupposée qui s'entend d'elle-même, quand il dit (p. 268):

„Comme les parties d'un tableau sont toujours placées l'une à côté de l'autre, et qu'on en voit l'Ensemble du même coup d'oeil

(p. 269) Comme nous ne voyons que successivement un poème dramatique ou un poème épique

Le principe de Lessing, que des actions, et surtout des actions progressives sont les sujets proprement convenables à la poésie, a été également reconnue par Dubos qui les a recommandé du moins pour la poésie dramatique en disant (p. 192) „Quoique l'action qu'on nous montre dans un récit, pour parler ainsi, soit très-touchante par elle-même, elle nous émouvra

moins que le ferait une autre action moins tragique, mais qui se passerait sous nos yeux, et qui serait représentée devant nous dramatiquement.“

Lessing ajoute (p. 440): „Le peintre aime à traiter de tels objets, où l'action ramasse une quantité de beaux corps, placés heureusement dans un espace qui est avantageux à la représentation.“ Dubos (p. 98): „Il est facile de conclure que la Peinture se plaît à traiter des sujets où elle puisse introduire un grand nombre de personnages intéressés à l'action.“

(p. 265): „Paul Véronèse, par exemple, a très bien réussi dans cette partie de l'ordonnance. Aucun Peintre n'a su mieux que lui, bien arranger sur une même scène un nombre infini de personnages, placer plus heureusement ses figures, en un mot bien remplir une grande toile, sans y mettre de la confusion.“

Le poète ne doit pas peindre, il ne doit pas tâcher de dépeindre l'extérieur de ses personnages; car, dit Lessing (p. 445): „il nous conte en énumérant peu à peu et successivement ce que l'on peut voir d'un seul coup d'oeil, et il arrive souvent qu'en regardant le dernier trait, nous ayons déjà oublié le premier“. Et (p. 450) „énumérer peu à peu au lecteur plusieurs parties ou choses qu'il faut nécessairement embrasser du même coup d'oeil si elles doivent faire l'impression d'un tout, ce serait une atteinte portée par le poète au domaine du peintre.“

À peu près le même sens se retrouve dans les explications de Dubos (p. 91, 92): „Les passions sont variées, même dans les personnes qui, suivant la supposition de l'Artisan, doivent prendre un égal intérêt à l'action principale du tableau. L'âge, la patrie, le tempérament, le sexe et la profession mettent de la différence entre les symptômes d'une passion produite par le même sentiment. Or le Poète ne saurait rendre cette diversité sensible dans ses vers. S'il le fait sur la scène, c'est à l'aide de la déclamation, c'est par le secours du jeu muet des Acteurs.“

„On conçoit facilement comment un Peintre varie par l'âge, le sexe, la patrie, la profession et le tempérament, la douleur de ceux qui voyent mourir Germanicus, (dans le célèbre tableau du Poussin) mais on ne conçoit point comment un Poète Epique, par exemple, viendrait à bout d'orner son poème par cette variété, sans s'embarasser dans des descriptions qui rendraient son ouvrage ennuyeux. Il faudrait qu'il commençât par un détail fatigant de l'âge, du tempérament, et même du vêtement des personnages qu'il veut introduire à son action principale. On ne lui pardonnerait jamais une énumération pareille; s'il fait cette énumération dans ses premiers livres, le Lecteur ne s'en souviendra plus, et il ne sentira pas les beautés dont l'intelligence dépend de ce qu'il aura oublié; s'il fait cette énumération immédiatement avant la catastrophe, elle deviendra un retardement insupportable. D'ailleurs la Poésie manque d'expressions propres à nous instruire de la plus grande partie de ces circonstances Pour faire concevoir sans peine et distinctement tous ces détails il faut les exposer aux yeux.“

„Au contraire rien n'est plus facile au Peintre intelligent que de nous faire connaître l'âge, le tempérament, le sexe, la profession, et même la patrie de ses personnages, en se servant des habillemens, de la couleur des chairs, de celle de la barbe et des cheveux, de leur longueur et de leur épaisseur, comme de leur tournure naturelle, de l'habitude du corps, de la contenance, de la figure de la tête et de plusieurs autres choses qui rendent le caractère d'un personnage reconnaissable par sentiment.“

À la fin de ses recherches (sect. XXIV) Lessing propose la question s'il est permis à la peinture de faire usage, pour atteindre au ridicule et au terrible, des formes hideuses, puisque la poésie peut employer un sujet hideux pour le même but. Il donne, pour réponse, au peintre le conseil d'éviter autant que possible le hideux dans ses représentations, parceque dans une

imitation destinée à l'oeil, le hideux perd incomparablement moins de son effet dégoûtant que dans une imitation destinée à l'oreille.

Voici l'opinion de Dubos sur cette question (p. 25): Les personnes délicates souffrent-elles dans leurs cabinets des tableaux dont les figures sont hideuses, comme serait le tableau de Prométhée attaché au rocher, et peint par Michel-Ange de Caravage. L'imitation d'un objet hideux fait sur elles une impression qui approche trop de celle que l'objet même aurait faite.

Contentons-nous de ces épreuves.

J'espère qu'ils suffiront pour montrer au lecteur l'importance de Dubos et de son livre, pour la critique des beaux arts.

Celui qui jamais s'est occupé d'un examen tel que celui que viens de faire, sait certainement combien il est quelquefois difficile d'exprimer d'une manière concise et en peu de mots le sens frappant de pareilles recherches; il sait encore combien il est naturel en quelques cas de sentir, dans deux ouvrages d'esprit une fois mis en parallèle, des rapports et des ressemblances, sans pouvoir indiquer du doigt l'accord précis de l'un ou de l'autre passage dans tous les deux. Il faut qu'on les étudie, que l'on fasse ses propres réflexions sur eux et que l'on considère les divers points de vue, même les divers exemples que les auteurs ont allégués; alors la connexion des recherches, la lecture de suite jettent souvent quelque lumière sur les idées de manière qu'en lisant quelque discussion de l'un des auteurs, on croit l'avoir trouvé déjà chez l'autre, quoiqu'on ne soit pas en état de prouver la concordance mot pour mot.

Personne ne voudra disputer à Lessing les éminents mérites qu'il a eus en établissant avec son discernement exquis les limites de la poésie et de la peinture; personne ne peut ignorer que dès le moment où le Laocoon a paru, ses idées sont devenues législatives et fécondantes pour les artistes et principale-

ment pour les poètes et pour les critiques. S'il est parvenu à obscurcir ses devanciers, ce n'est aujourd'hui qu'un acte de justice que de tirer de l'oubli un homme qui, de son côté, a tant aidé à applanir la voie de ces sortes de recherches, qui a donné tant d'impulsions à la critique dans le ressort des arts, qui le premier a mis sur le tapis l'idée de faire cette intéressante comparaison raisonnée entre les principaux arts congénères, laquelle idée a joué un si grand rôle dans tout le cours du 18^{me} siècle. Tel est le mérite incontestable de l'abbé Dubos et de son ouvrage:

„Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.“

Notes supplémentaires

à p. 8, l. 2: Dan. Webb: „An inquiry into the beauty of painting and the merit of the most celebrated masters,“ Londres 1760. Encore les deux traités: „Remarks on the beauties of poetry“ 1762, et: „Observation on the correspondence between poetry and music.“ — L'ensemble a paru dans les „Miscellanies“ de l'auteur, Londres 1802. 4^o.

à p. 8, not. 2: la septième édition a paru en 1770, 3 vols.



